

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

RUBRICA «RIFRAZIONI»

## *Corpo emarginato e corpo sociale: due riletture di Pasolini per la scena contemporanea*

*Marginalized body and social body: two re-reading of Pasolini for the contemporary scene*

ARIANNA FRATTALI

### ABSTRACT

*Il saggio intende focalizzarsi sull'impatto esercitato dal teatro di Pasolini sulla scena contemporanea, attraverso l'analisi, in particolare, di P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno (2004) per la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo (Leone d'oro alla carriera Biennale Teatro 2023) e Orgia (2016) per Licia Lanera (Premio UBU regia 2022), allestimenti entrambi degli anni Duemila che partono dalla drammaturgia pasoliniana per portare sulla scena la tematica della diversità e dell'emarginazione.*

*The essay intends to focus on the impact of Pasolini's theater on the contemporary scene, through the analysis, in particular, of P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno (2004) for Armando Punzo's Compagnia della Fortezza (Golden Lion for Lifetime Achievement at the Biennale Teatro 2023) and Orgia (2016) for Licia Lanera (UBU Director Award 2022), both productions from the 2000s that start from Pasolini's dramaturgy to bring the theme of diversity and marginalization to the stage.*

PAROLE CHIAVE: Pasolini, teatro, emarginazione

KEYWORDS: Pasolini, theatre, marginalization

### AUTORE

*Arianna Frattali – ricercatrice in discipline teatrali e dello spettacolo presso l'Università di Milano – è autrice di monografie ed edizioni commentate – Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto (Pisa, Serra, 2010), Testo e performance dal Settecento al Duemila (Milan, EDUCatt, 2012), Didone abbandonata di Pietro Metastasio (Pisa, ETS, 2014), Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza (Pisa, ETS, 2019) – e numerosi saggi che spaziano dal teatro del Settecento a quello contemporaneo.*

*arianna.frattali@unimi.it*

## 1. Pasolini e la poetica della 'diversità'

Il rapporto fra Pasolini e il teatro è stato definito «all'insegna del paradosso»,<sup>1</sup> poiché lo scrittore compone sei tragedie in versi in un momento in cui è confinato in casa per una malattia e diviso da una «costante altalena di opposizioni fra le dichiarazioni d'amore [...] e le sprezzanti prese di distanza»<sup>2</sup> dal *medium* teatrale. Dopo la regia di *Orgia* per il Teatro Stabile di Torino, nel 1968,<sup>3</sup> l'autore sceglierà infatti di negare una dimensione scenica ai propri testi drammatici, trovando nella poesia e nel cinema le condizioni per realizzare le proprie idee già espresse, nello stesso anno, all'interno del *Manifesto per un Nuovo Teatro*.<sup>4</sup> Nonostante queste premesse, il *corpus* drammatico pasoliniano avrà una grande fortuna, confrontandosi con Vittorio Gassman,<sup>5</sup> Luca Ronconi,<sup>6</sup> Federico Tiezzi,<sup>7</sup> Massimo Castri,<sup>8</sup> Antonio Latella,<sup>9</sup> registi (e anche interpreti, nel caso di Gassman) che hanno letto le sue tragedie come

---

<sup>1</sup> S. CASI, A. FELICE, G. GUCCINI, *Le ragioni di due convegni in un libro*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di S. Casi, A. Felice, G. Guccini, Marsilio, Venezia 2012, p. 3.

<sup>2</sup> *ibid.*

<sup>3</sup> Regia di Pier Paolo Pasolini. Struttura scenica e simboli di Mario Ceroli. Interpreti: Laura Betti (Donna), Luigi Mezzogiorno (Uomo), Nelide Giammarco (Ragazza). Musiche di Ennio Morricone. Prima rappresentazione: 27 novembre 1968, Deposito d'Arte Presente (Torino).

<sup>4</sup> P. P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in ID., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 2010, pp. 342-361.

<sup>5</sup> Nel dicembre 1977, Vittorio Gassman mette in scena *Affabulazione* come regista e protagonista al Teatro Tenda di Roma. Scene di Gabriele Di Stefano. Interpreti: Vittorio Gassman, Corrado Gajipa, Silvia Monelli, Luca Dal Fabbro, Roberta Paladini, Attilio Cucari, Vanna Polverosi, Alviero Martini. Musiche: G. Gabrieli. Adattamento di Fiorenzo Carpi. Sempre Gassman, ri-allestirà *Affabulazione* al teatro La Pergola di Firenze, nel febbraio 1985, con Alessandro Gassman nel ruolo del figlio, Paila Pavese, Giusi Cataldo, Sergio Montegrossi. Scene di Gianni Polidori.

<sup>6</sup> *Calderón (Parte I)*, regia di Luca Ronconi. Scene: Gae Aulenti. Costumi: Gian Marco Fercioni. Produzione: Laborazione di Progettazione Teatrale di Prato. Prima rappresentazione: Teatro Metastasio di Prato, 29 aprile 1978. *Calderón (Parte II)*, prima rappresentazione: Teatro Metastasio, Prato, 1 giugno 1978. Ronconi riprende *Calderón*, allestendo anche *Pilade* e *Affabulazione* nel 1993 per il Teatro Stabile di Torino.

<sup>7</sup> Nel 1994 Federico Tiezzi mette in scena *Porcile* con i Magazzini Criminali. Prima rappresentazione: 12 marzo 1994 Teatro Comunale di Codroipo (UD). Si segnala anche *Calderón* di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Regia: Federico Tiezzi. Scene: Gregorio Zurla. Costumi: Giovanna Buzzi e Lisa Rufini. Luci: Gianni Pollini. Canto Francesca Della Monica. Movimenti coreografici: Giovanni Scandella. Prima rappresentazione: Teatro Argentina, Roma, 20 aprile 2016. *La lunga strada di sabbia. Il viaggio in Italia di Pier Paolo Pasolini* regia di Federico Tiezzi. Attore: Sandro Lombardi. Mezzosoprano: Monica Bacelli. Pianoforte: Andrea Rebaudengo. In collaborazione con Società del Quartetto di Milano. In scena al Teatro Grassi di Milano il 1 ottobre del 2022.

<sup>8</sup> Massimo Castri ha curato la regia di *Orgia* nel 1998, produzione Teatro Metastasio di Prato. Scenografia di Maurizio Balò. Interpreti: Stefano Santospago, Laura Marinoni e Cristina Spina.

<sup>9</sup> Antonio Latella mette in scena *Pilade* nel 2002, *Porcile* nel 2003, *Bestia da stile* nel 2004.

un'analisi sconsolata del processo di omologazione inarrestabile subito dalle strutture sociali nell'età contemporanea. Si può dunque affermare che la drammaturgia pasoliniana sia stata capace di sollevare, tra la fine del Novecento e l'inizio del secolo successivo, numerose tensioni artistiche di natura anche molto diversa fra loro; come osserva infatti Massimo Marino:<sup>10</sup>

Non si è trattato tanto o solo di messe in scena dei suoi testi, ma soprattutto di spettacoli e di progetti ad ampio raggio ispirati alla sua opera letteraria e cinematografica, nonché ai suoi interventi di intellettuale considerato coscienza critica della nostra cultura e società.<sup>11</sup>

Tra i numerosi filoni d'ispirazione che scaturiscono dalla poliedrica e multiforme opera dello scrittore di Casarsa,<sup>12</sup> uno particolarmente fecondo riguarda la poetica della 'diversità' «che in Pasolini ha un punto di riferimento imprescindibile, soprattutto negli anni Duemila»;<sup>13</sup> i lavori a lui dedicati dalla Compagnia della Fortezza di Armando Punzo e *Fibre Parallele* di Licia Lanera ne sono esempio, scegliendo tuttavia di metterne in evidenza aspetti profondamente diversi. Se la Compagnia di attori-detentori della Casa Circondariale di Volterra privilegia infatti una versione corale ispirata all'intera opera pasoliniana, che rivisita l'aspetto rituale del teatro auspicato dall'autore, la rilettura solipsistica e introversa di *Orgia* proposta dall'artista barese rilancia il tema del diverso nel suo tragico isolamento, senza alcuna possibilità di redenzione o *catarsi*. Siamo di fronte dunque a due modalità quasi antitetiche di trattare il tema del corpo emarginato sulla scena, celebrandone, la sua possibile risoluzione in un corpo sociale o, al contrario, la sua irrisolvibile solitudine.

## 2. 'Oltre i confini dell'impegno': Pasolini nella Fortezza

Sicuramente per Armando Punzo e la Compagnia della Fortezza Pasolini rappresenta un punto di riferimento costante, uno di quegli autori che il regista definisce «compagni di strada [...] che sentiamo che hanno fatto in qualche modo un'operazione simile alla nostra»,<sup>14</sup> andando a costruire un serbatoio mitico a cui attingere

<sup>10</sup> M. MARINO, *Pasolini sulle scene del nuovo millennio. Dal "teatro di parola" al "teatro della realtà" e oltre*, in *Pasolini e il teatro* cit., pp. 322-330.

<sup>11</sup> *ivi* p. 322.

<sup>12</sup> Su questo e sul rapporto fra Pasolini e la scena contemporanea, cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, Cue Press, Imola, 2019, in particolare *Pasolini in scena*, pp. 264-282.

<sup>13</sup> S. CASI, R. PALAZZI, O. PONTE DI PINO, *Utopia o concretezza: confronto a tre voci sul rappresentabile*, in *Pasolini e il teatro* cit., p. 358.

<sup>14</sup> A. PUNZO, 'Un discorso sull'uomo: colloquio con Armando Punzo', in A. FRATTALI, 'Santo Genet' da Genet per la Compagnia della Fortezza, Ets, Pisa 2019, p. 176.

per trovare temi sempre nuovi, senza dimenticare le origini. Eppure, lo scrittore di Casarsa compare esplicitamente solo in *P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, un primo studio andato in scena presso la Casa Circondariale di Volterra nel luglio del 2004,<sup>15</sup> accompagnato da una lunga didascalia: *oltre i confini dell'impegno, le maschere della tentazione*.

Nel 2005 si celebra l'anno del trentennale dalla morte dell'intellettuale e – come dichiara Punzo – tutti stanno mettendo in scena le sue opere con risultati che, in molti casi, almeno agli occhi degli attori e del regista, appaiono «più un dispetto alla sua memoria che un omaggio alla sua poesia».<sup>16</sup> Nasce e matura dunque l'idea di costruire un lavoro per omaggiare la vitalità di Pasolini, cogliendolo in un momento di resa nei confronti dell'impegno politico, tradendone consapevolmente e volontariamente la scrittura e rivolgendosi alla sua parte più ottimistica. Di qui la scelta della Compagnia di allestire una festa in suo onore, seppure con intento provocatorio:

[...] evidente già a partire dal titolo dello spettacolo, se oggi pare che essere impegnati abbia fatto il suo tempo e non abbia più senso. Quindi il nostro *Elogio del disimpegno* era chiaramente critico rispetto a una società che aveva rigettato chi, come Pasolini, aveva provato in tutti i modi a farci leggere la realtà e poi aveva pagato le conseguenze del suo agire.<sup>17</sup>

*L'Elogio al disimpegno* della Fortezza si colloca quindi temporalmente tra gli spettacoli di ispirazione brechtiana<sup>18</sup> e il successo di *Pinocchio*,<sup>19</sup> rimanendo comunque:

---

<sup>15</sup> *P. P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno*, drammaturgia e regia di Armando Punzo; scene di Alessandro Marzetti; costumi di Emanuela Dall'Aglio; movimenti di Pascale Piscina; assistente alla regia Laura Cleri. Prima rappresentazione: 26-30 luglio 2004 - Carcere di Volterra/VolterraTeatro 2004. Prima rappresentazione esterna: 31 luglio 2005 - Festival VolterraTeatro - Volterra (PI) - Piazza dei Priori.

<sup>16</sup> A. PUNZO, *Un'idea più grande di me. Conversazione con Rossella Menna*, Luca Sossella, Bologna 2019, p. 270.

<sup>17</sup> A. PUNZO, *Il mio Pasolini incompiuto*, in *Pasolini e il teatro* cit., p. 377.

<sup>18</sup> *I Pescecani ovvero Quello che resta di Bertolt Brecht*, liberamente ispirato al teatro di Bertolt Brecht; testo e regia di Armando Punzo; costumi di Emanuela Dall'Aglio; scene di Alessandro Marzetti. Prima rappresentazione 21-24 luglio 2003 - Carcere di Volterra/VolterraTeatro 2003; prima rappresentazione esterna: 26 luglio 2003 - Festival VolterraTeatro - Volterra (PI) - Teatro Persio Flacco. Segue, l'anno successivo, *I Pescecani*, riallestimento straordinario per Piazza dei Priori - 31 luglio 2004 - Festival VolterraTeatro - Volterra (PI) - Piazza dei Priori. Lo spettacolo ha ottenuto il Premio UBU come miglior spettacolo dell'anno.

<sup>19</sup> *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione. Primo Studio* drammaturgia e regia di Armando Punzo; collaborazione alla drammaturgia Giacomo Trinci; scene di Alessandro Marzetti; costumi di Emanuela Dall'Aglio; movimenti di Pascale Piscina. Prima rappresentazione: 23-28 luglio 2007 - Carcere di Volterra/VolterraTeatro 2007. Lo spettacolo ha ottenuto la Nomination Premio UBU come miglior spettacolo dell'anno.

un grande incompiuto [...] anche se va detto che nel percorso della compagnia gli spettacoli punto d'arrivo si alternano a quelli che sono momenti di passaggio e di approfondimento del pensiero. Quel nostro Pasolini è però incompiuto, se lo si confronta a un lavoro chiuso, sigillato, finito. Ma non poteva essere diversamente. Il confronto con un personaggio come Pasolini, secondo l'approccio che avevamo adottato, non poteva prendere che una forma da fuoco d'artificio, non conclusa.<sup>20</sup>

Un 'passaggio' che durerà ancora un paio d'anni, con un ritorno a Brecht nel *Sing Sing Cabaret* (2004) e altri lavori più ispirati al 'principio di realtà', come *Appunti per un film* (2005) e *Il libro della vita* (2005) dove il protagonista dell'*Elogio*, Mimoun El Barouni, si racconta, co-firmando la drammaturgia dello spettacolo. Lo studio di ispirazione pasoliniana rimarrà invece un «fuoco d'artificio» isolato, non andando oltre la forma preliminare ('Primo Studio', appunto) che di solito precede, nei lavori della Fortezza, la struttura compiuta del testo performativo. Una sorta di prova generale col pubblico presentata, però, in forma ancora molto dubitativa e aperta, anche se la concezione di una drammaturgia mai definitivamente 'chiusa' è cifra stilistica costante della Compagnia in tutti i suoi spettacoli.

Nell'*Elogio al disimpegno* rivive dunque lo spirito del grande intellettuale italiano scomparso nel 1975, mentre i suoi testi, smontati dai singoli attori e poi rimontati da Punzo – attraverso una composizione drammaturgica che può essere definita 'collettiva'<sup>21</sup> – sono usati come punto di partenza per avvicinarli a un mondo che Pasolini amava e «che comunque aveva frequentato e a cui in qualche modo si era rivolto: un mondo di disagio, di diversità».<sup>22</sup> Al centro della riflessione teatrale nel Carcere di Volterra, c'è infatti (come sempre, nella creazione scenica diretta da Punzo) il corpo emarginato, il mondo recluso, i confini tra reale e irreale, il potere trasformativo dell'arte. In tale contesto, la figura di Pasolini intellettuale e le sue opere incontrano la corporeità e la fonazione degli attori-detenuti, fornendo suggestioni, spunti, illuminazioni e frammenti; più di una commemorazione di ciò che è andato perduto, viene elaborata, così, una nuova possibilità di far rivivere per ciò che è stato, sotto nuove vesti.

Pasolini (come altri autori ricorrenti) rappresenta per il regista, ancora una volta, una rivisitazione delle origini, riaffiorando, talvolta anche in maniera carsica, nel testo drammatico di molti altri suoi lavori. Il vissuto non è infatti oggetto di un processo di rimozione, ma di attraversamento, in un percorso artistico che, non ce-

<sup>20</sup> A. PUNZO, *Il mio Pasolini incompiuto* cit., pp. 378-379.

<sup>21</sup> Su questo cfr. A. FRATTALI, *'Santo Genet' da Genet* cit., p. 63 e, in particolare, il capitolo *Una drammaturgia (quasi) collettiva*, ETS, Pisa 2019, pp. 63-70.

<sup>22</sup> A. PUNZO, *Il mio Pasolini incompiuto* cit., p. 377.

dendo mai all'autobiografismo, traccia sulla scena una versione poetica del sé, prospettando nuovi mondi possibili. Nel caso dello scrittore friulano, si tratta del «primo poeta, il primo intellettuale di cui ho letto quasi tutto, prima ancora di cominciare a fare teatro»,<sup>23</sup> ma presentarlo alla Compagnia del carcere è operazione tutt'altro che semplice «perché Pasolini è un autore difficile e inoltre è accompagnato da tante dicerie che facevano sì che lo conoscesse anche chi non aveva una cultura specifica e non aveva studiato, come succede spesso con i detenuti». <sup>24</sup> La sfida nasce dunque dall'incontro fra l'intellettuale e la realtà:

volevo vedere se poi nasceva questo incontro o se il rapporto, in qualche modo, era stato solo unilaterale. Su questo piano, sono poi giunto alla constatazione che molte visioni pasoliniane sono state proiezioni dell'artista e che in generale il rapporto tra la realtà e un poeta è sempre controverso e difficile.<sup>25</sup>

Nella lunga fase preparatoria che precede (secondo uno schema procedurale ricorrente) la creazione scenica di *Punzo*, il materiale analizzato dagli attori è di natura eterogenea, letterario e iconografico, spaziando dai film alle poesie; si tratta di operazioni, quest'ultime, che i detenuti-attori trovano difficili, pur rimanendo «sbalorditi dalla mole di parole, lavoro, immagini e pensieri del laboratorio pasoliniano». <sup>26</sup> La suggestione che li colpisce di più è il film *Che cosa sono le nuvole?* del 1968, dove il regista decide di presentare la propria visione della realtà attraverso l'esplorazione di un territorio poetico e metaforico. Questa vena lirica e onirica insieme sembra essere in effetti una delle strade principali battute dalla Compagnia, quando il clown che pronuncia le prime battute dell'*Elogio* assegna un ruolo centrale proprio alla poesia e alle arti in genere:

Il nuovo primordiale inaspettato  
l'arte.  
Noi ordiniamo che si diventi tutti poeti  
Rimbaud, Verlaine, Majakovsky, Saba.  
Pasolini non è morto.<sup>27</sup>

I segni visivi che compaiono sulla scena rievocano il «Pasolini circense di *Cosa sono le nuvole*», mentre l'intero cortile della prigione è allestito «come un ampio *readymade* di tutte le avanguardie visive del Novecento». <sup>28</sup> La «macchina festosa»<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> *ivi* p. 376.

<sup>24</sup> *ibid.*

<sup>25</sup> *ivi* p. 377.

<sup>26</sup> *ibid.*

<sup>27</sup> Si cita direttamente dal copione di scena depositato dalla Compagnia.

<sup>28</sup> G. CAPITTA, *Messaggio in bottiglia*, in «Il Manifesto», 1 agosto 2004, p. 14.

<sup>29</sup> A. PUNZO, *Il mio Pasolini incompiuto* cit., p. 377.

o «dadaista»<sup>30</sup> – come la definisce lo stesso Punzo – installata dallo scenografo Alessandro Marzetti al centro della Fortezza Medicea come un gigantesco meccano coloratissimo e «autofaggitante di biciclette che rimangono ferme in una salita verso il vuoto di altalene e girandole che riproducono i gialli di colore di Mirò»<sup>31</sup> si anima proprio a partire da uno spunto poetico. Si tratta di un momento di resa di Pasolini, un «momento di scoraggiamento più che legittimo umano, estetico, politico»<sup>32</sup> pronunciato dall'attore magrebino Monoun El Baoruni che interpreta Ali in abito scuro, faccia, mani, cravatta dipinte di giallo:

io mi chiedo: è possibile passare una vita  
sempre a negare, sempre a lottare, sempre  
fuori dalla nazione, che vive, intento,  
ed esclude da sé, dalle feste, dalle tregue,  
dalle stagioni, chi le si pone contro?  
Essere cittadini, ma non cittadini,  
essere presenti ma non presenti, essere  
furenti in ogni lieta occasione,  
essere testimoni solamente del male,  
essere nemici dei vicini, essere odiati  
d'odio da chi odiamo per amore [...].<sup>33</sup>

I versi recitati sono tratti da un'epistola in versi (*Era il pieno dell'estate*, 1960) scritta all'indomani della caduta del governo Tambroni e pubblicata sull'«Avanti», il 31 dicembre del 1961, anche se la questione politica interessa ben poco al regista e alla Compagnia; il punto di partenza della creazione scenica, infatti, non è la condizione di impegno dell'intellettuale, ma, al contrario, il suo *disimpegno*. Dopo due anni di Brecht, Armando Punzo sceglie di abbandonare la 'via negativa' per capovolgere «le prospettive buttandosi alla ricerca di un teatro che dia un segno ottimistico a una società idealizzata»<sup>34</sup> e lo fa dando voce a un delirio di personaggi nei costumi esagerati e variopinti ideati da Emanuela Dall'Aglio: folletti, gnomi, clown, personaggi con teste di animali e acrobati, che si muovono in un gigantesco «luna park fatto di

<sup>30</sup> ID., *Un'idea più grande di me* cit., p. 270.

<sup>31</sup> T. DANESE, *Elogio al disimpegno*, in «Sipario», novembre 2004.

<sup>32</sup> A. PUNZO, *È ai vinti che va il suo amore* cit. p. 142.

<sup>33</sup> P. P. PASOLINI, *Era il pieno dell'estate* cit. in A. PUNZO, *È ai vinti che va il suo amore* cit., p. 142. Il testo compare anche nel copione della Compagnia, con alcune varianti soprattutto nella scansione metrica, poiché i versi seguono l'a capo dopo il primo emistichio, risultando, di fatto, divisi in due nella recitazione e strutturandosi così in senari e quinari, anziché dei dodecasillabi e decasillabi dell'epistola in versi originaria.

<sup>34</sup> F. QUADRI, *Con Pasolini per evadere dal quotidiano*, in «La Repubblica», 28 luglio 2004.

meccanismi rotanti e cyclettes, di tiranti e contrappesi»<sup>35</sup> in equilibrio instabile, ma coerente.

A pronunciare le battute del copione sono infatti, oltre ad Alì – che presta la voce a Pasolini – buffoni, folletti, due clown, due gnomi, il direttore del Circo, mentre il testo drammatico si presenta sotto forma di un grande *patchwork* drammaturgico e letterario, una sequenza di monologhi e dialoghi smontati e rimontati, mescolati e ripetuti, in un cortocircuito comunicativo che esplode nel lancio di coriandoli finale. La realtà va in scena per bocca di altri: parole pronunciate al microfono e prese in prestito da poeti, drammaturghi, sceneggiatori, gente comune, che si mescolano per costruire scene e dialoghi da teatro dell'assurdo.

Il testo drammatico attinge infatti, principalmente, al repertorio poetico<sup>36</sup> di Pasolini, che spazia dagli esordi friulani<sup>37</sup> alle forme epigrammatiche<sup>38</sup> ed elegiache, fino all'immaginario filmico di *Mamma Roma*, *Cosa sono le nuvole*, e *Medea*, ma è riconoscibile anche la letteratura drammatica dei classici «da cui emergono citazioni iperteatrali»<sup>39</sup> – Eduardo De Filippo, Ionesco e Beckett – che collidono con «la drammaturgia del quotidiano trattata con criteri da fumetto».<sup>40</sup> Non mancano poi i numerosi spunti dal mondo dell'arte, come le parole di Oskar Schlemmer – rievocato visivamente nelle invenzioni meccaniche di sapore surrealista dell'impianto scenografico – e quelle tratte dal *Manifesto tecnico* de *La pittura futurista*.<sup>41</sup> Così, in un carosello di suggestioni artistiche, sono nominati anche gli oggetti del quotidiano, che si depositano come vuoti simulacri di un discorso che ha ormai perso la sua logica («che logica è se logica non c'è?» è il *Leitmotiv* degli Gnomi), mentre i versi di Pasolini implodono su sé stessi, inghiottiti da un elenco di parole *nonsense*.

---

<sup>35</sup> G. CAPITTA, *Messaggio in bottiglia* cit.

<sup>36</sup> Riconosciamo, tra gli altri, versi tratti dal *Significato del rimpianto*, in *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1975, pp. 263-67.

<sup>37</sup> Compaiono versi di *Un contadinello e il suo focolare*, tratto da P. P. PASOLINI, *Un paese di temporali e primule*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 2019. Altri sono tratti dalle quattordici poesie dai quaderni degli scolaretti di Versuta, pubblicate in P. P. PASOLINI, *1944: Poesie di Versutta*, a cura di A. Spagnol, San Giovanni di Casarsa 1992.

<sup>38</sup> Il Buffone, parlando ad un folletto, recita la poesia *Al Principe*, un testo sull'impossibilità di essere poeti nella società contemporanea. Si tratta di un epigramma strutturato in tre strofe di dodecasillabi (un quinario più un settenario), con andamento lento e cadenzato e tono didascalico-argomentativo. La lirica è pubblicata nella raccolta *La religione del mio tempo*, Einaudi, Torino 1961.

<sup>39</sup> G. CAPITTA, *Messaggio in bottiglia* cit.

<sup>40</sup> F. QUADRI, *Con Pasolini per evadere dal quotidiano* cit.

<sup>41</sup> F. T. MARINETTI, U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, A. PRATELLA, V. DE SAINT POINT, G. APOLLINAIRE, A. PALAZZESCHI, *I Manifesti del futurismo*, in «Lacerba», Firenze 1914. *La pittura futurista. Il Manifesto tecnico* fu firmato da Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini l'11 aprile 1910.



Se la scena si presenta «grezza, gonfia, ricca di gialli, rossi bianchi e blu», dispiegandosi per quasi un kilometro di tubi dove «sei biciclette aeree azionano una ventina di ruote mobili e ipnotiche»,<sup>42</sup> all'interno di quattro cassette ricavate da casse di legno che simulano le stanze di un condominio è presentata una monotona e insensata quotidianità, fatta di incomprensioni e frasi ripetute, come vuoti ritornelli di azioni private di significato:

La tristezza è sempre in agguato  
 la disperazione è seduta in panchina  
 il frigo minaccia di morte  
 la poltrona seduce  
 la lampada si avvita su sé stessa.

Nelle cassette, sono installati infatti quattro attori: una donna che ha abbandonato il marito, mentre lui si accanisce in una disputa sul caffè di memoria eduardiana; un'altra donna che, rimasta sola in casa, accetta le attenzioni del vicino; un intellettuale in giacca verde che pontifica sui piani regolatori e le poesie di Saba, mettendo in scena il proprio esame di maturità. Contemporaneamente, un vortice di folletti e clown si sussegue in apparizioni da film visionario, performando una festa colorata di sapore espressionista che chiama alle armi tutti gli artisti, in un pirotecnico finale volutamente aperto (anche questo cifra stilistica della Compagnia):

Madame e Monsieur  
 ecco a voi l'ultimo esponente del pensiero negativo  
 conservato (presentato) a mo' di esempio  
 per le generazioni future.  
 L'uomo che non si pensa  
 Mirò, Tanguy, Magritte, Picabia, Breton, Eluard, Ernst, Lacan, Arrive, Duchamp...  
 tutti uniti in una preghiera multiforme invocano  
 il superamento di noi stessi.

Lo spettacolo nel Carcere di Volterra si configura dunque come «lavoro di avvicinamento a quello che Pasolini ha rappresentato»,<sup>43</sup> facendo reagire il suo *corpus* letterario e il suo immaginario filmico con altri testi, di natura drammatica e non drammatica. In questo processo creativo, che si definisce necessariamente per approssimazione, l'intellettuale friulano sperimenta forse un nuovo finale possibile (quello che non ha mai avuto), all'insegna del disimpegno, dell'ottimismo, di un'allegria e di

<sup>42</sup> *ibid.*

<sup>43</sup> M. MARINO, *Pasolini nel carcere di pagliacciopoli*, in «L'Unità», 28 luglio 2004.

una leggerezza (talvolta) insensate, ma più che mai necessarie, per resistere alla pesantezza dei tempi: «Io non sono più interessato alla mia identità di personaggio significativo. / Io non voglio più significare. / Lasciatemi (soltanto) vivere».<sup>44</sup> Sperimentare nuove possibilità attraverso le buone pratiche teatrali definisce del resto la finalità principale del lavoro di Armando Punzo nel Carcere di Volterra, sin dagli esordi: «penso che il teatro sia nato proprio per uccidere quello che c'è nel mondo fuori»,<sup>45</sup> *in primis* la definizione dei ruoli e la prigionia delle aspettative.

### 3. 'La donna nell'uomo' secondo Licia Lanera

Se la Compagnia della Fortezza sceglie come punto di partenza del proprio lavoro la produzione poetica pasoliniana e il suo immaginario filmico (tralasciando dunque, consapevolmente, come dichiara Punzo, i suoi testi drammatici), Licia Lanera<sup>46</sup> con il gruppo Fibre Parallele – fondato a Bari nel 2006 e poi sciolto nel 2018 per fondare la Compagnia che attualmente porta il nome dell'attrice – si avvicina a Pasolini dirigendo ed interpretando una delle sue tragedie. Si tratta di *Orgia*,<sup>47</sup> ultimo allestimento contemporaneo della prima tragedia scritta dall'autore nel 1965, nonché unica di cui abbia curato personalmente una messinscena, tre anni dopo. *La donna nell'uomo* per Licia Lanera debutta dunque nel 2015<sup>48</sup> come studio preparatorio al Festival di Teatro Omosessuale "Garofano Verde", mentre lo spettacolo va in scena poi – in prima nazionale e nella sua forma definitiva – nel 2016 al Festival delle Colline Torinesi, ponendo con forza al centro della creazione teatrale, come già accaduto a Volterra, il tema della diversità.

<sup>44</sup> Si cita direttamente dal copione.

<sup>45</sup> A. PUNZO, *Un'idea più grande di me* cit., p. 209.

<sup>46</sup> Attrice e regista pugliese co-fonda nel 2006 la compagnia Teatrale Fibre Parallele, iniziando a dedicarsi attivamente anche alla formazione teatrale a partire dal 2010. Studia nel 2012 con Luca Ronconi alla Biennale Teatro di Venezia e nel 2014 debutta al Piccolo Teatro di Milano recitando nella *Celestina* di Fernando De Rojas diretta dallo stesso Ronconi. Nello stesso anno vince il premio UBU come migliore attrice under 35. Con la produzione di Fibre Parallele, dirige interpreta *Orgia* nel 2016 e nel 2017 firma *The Black's Tales Tour*, la sua prima drammaturgia. Nel 2018 Fibre Parallele cambia nome e diventa la Compagnia Licia Lanera, diventando anche un'impresa culturale e nel 2022 Lanera vince il premio UBU per la regia di *Con la Carabina* di Pauline Peyrade con Danilo Giuva e Ermelinda Nasuto.

<sup>47</sup> Per un'indagine più approfondita della scelta di *Orgia* da parte di Lanera all'interno del corpus di tragedie pasoliniane, si rimanda al mio contributo *Pasolini e la scena contemporanea: Orgia per Licia Lanera*, in Convegno di studi *Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini*, 5-6 dicembre 2022, a cura di F. Ceraolo, A. Frattali, M. C. Provenzano, Università del Salento, Teatro Koreja, Lecce. Gli Atti del Convegno sono in corso di stampa.

<sup>48</sup> La scelta ricade su Pasolini in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte.

Nell'*Elogio al disimpegno* della Fortezza la coralità incarnata dai quaranta attori nel cortile all'aperto del carcere raggiunge l'apice dell'immersività nella festosa sarabanda conclusiva, quando il pubblico è chiamato ad un liberatorio lancio di coriandoli insieme ai detenuti. Diversamente, in *Orgia* di Fibre Parallele si definisce subito un ambiente claustrofobico, dove il feroce individualismo del protagonista non prospetta alcuna via d'uscita. Lanera sceglie infatti di sfruttare le proprie qualità mimiche e vocali per dare – in maniera del tutto inedita fra i numerosi allestimenti di questa tragedia – un'unica voce e un unico corpo all'Uomo e alla Donna protagonisti del dramma.

L'attrice si presenta così in scena in sottoveste, maglia della tuta con cappuccio e anfi, performando la storia di un individuo che non trova più il proprio posto all'interno della società, suicidandosi due volte (da donna e da uomo, entrambi legati da un rapporto sadomasochistico), fuori scena e, scandalosamente, sulla scena stessa. Il suicidio è concepito infatti come unica via di fuga, concretizzando consapevolmente in un atto la volontà di essere liberi, come enunciato anche dal verso conclusivo del dramma: «c'è stato finalmente un uomo / che ha fatto buon uso della morte». <sup>49</sup>

*Orgia* è affrontata così spogliando «il logos pasoliniano da ogni intento realistico» e proiettandolo «in uno spazio neutro e dichiaratamente performativo», <sup>50</sup> come osservato già da Renato Palazzi. Il palco è infatti un'arena ideale, assumendo il concreto aspetto di un ring: quattro strisce nere disegnano un quadrato in cui Lanera, indossando il cappuccio della felpa, entra su un fascio di luce violetta, come una pugile che si prepara all'incontro, che, in questo caso, si configura come un vero 'corpo a corpo' col testo. I due microfoni in proscenio sono gli unici oggetti di scena insieme ad una poltrona in pelle, denunciando apertamente la finzione; il loro uso è infatti programmatico, scoperto e coerente, conferendo spessore, anche dal punto di vista fonico, all'intensità semantica e concettuale dei versi recitati.

Il corpo dell'attrice, nel ruolo, insieme, di vittima (la Donna) e carnefice (l'Uomo), assorbe così, in una voce sola, il maschile e il femminile, lasciando un segno vivido e originale in uno spettacolo dove l'uso dei registri corporei e la mescolanza di 'alto' e 'basso' – entrambe cifre stilistiche ricorrenti nella poetica di Fibre Parallele – si sposano perfettamente con il tema del contraddittorio rapporto fra lingua della poesia e lingua della carne, posto da Pasolini all'interno della tragedia. Le sue teorie sul primato dell'azione come linguaggio, enunciate nel *Manifesto per un nuovo teatro*, si riflettono infatti, principalmente, nella stesura finale di *Orgia* (il cui nucleo drammatico all'inizio raccontava di un puro e semplice rapporto sadomasochistico,

<sup>49</sup> P. P. PASOLINI, *Porcile, Orgia, Bestia da stile* cit., p. 198.

<sup>50</sup> R. PALAZZI, *Torture allo yogurt*, in «Il Sole 24 ore», 19 giugno 2016.

esistenziale, tra un uomo e una donna), inserendo così una tragedia dentro la tragedia: «ne consegue una teorizzazione della comunicazione sessuale come linguaggio, facente parte di quel linguaggio primario che è il linguaggio dell'azione o della presenza fisica».<sup>51</sup> La scrittura scenica di *Fibre Parallele* sottolinea a livello uditivo questa contraddizione insolubile attraverso le inserzioni musicali: l'alternanza di brani di Eminem a quelli di Georges Gurdijef sembra sottolineare infatti, semanticamente, il contrasto presente nei versi della tragedia fra momenti di scontro violento in un claustrofobico presente e passaggi lirici di un passato ormai perduto.

A livello di sinossi, la sequenza narrativa del testo drammatico è scandita, visivamente, da tre enormi dipinti seicenteschi che ridefiniscono lo spazio scenico, non più come stanza chiusa, ma come un non-luogo metafisico e psichico. Sono il *Paesaggio con ninfa Egeria* di Claude Lorrain, *Maddalena in estasi* di Caravaggio e *Ila e le Ninfe* di Francesco Furini, tutti riprodotti dal pittore Giorgio Calabrese per il fondale delle scene, permettendo una duplicazione della visione teatrale. Si declina così – a livello della scrittura scenica di *Fibre Parallele* – la tecnica 'mista' usata da Pasolini stesso nel cinema,<sup>52</sup> con l'alternanza di sequenze cinematografiche e paesaggi agresti nostalgici, perché ormai violati, all'incubo lirico e claustrofobico dell'orgia. La riproduzione della *Maddalena in estasi* di Caravaggio rappresenta dunque il fuoco centrale dell'intera azione nell'episodio climax che vede la moglie progettare e attuare l'uccisione dei figli e il proprio suicidio.

La struttura testuale di *Orgia*<sup>53</sup> è quella di un testo speculare dal punto di vista drammatico, perché a un denso monologo maschile risponde (ignorandolo) uno femminile e funereo, mentre la conclusione vede in scena un terzo personaggio – la ragazza a cui l'Uomo, persa la moglie, vuole imporre il medesimo rituale sadomasochistico – per poi concludere con un lungo monologo maschile che precederà il secondo suicidio. Già a Torino le interpretazioni di Laura Betti e Luigi Mezzanotte ridimensionavano la struttura dialogica del testo drammatico, riducendola a una sequenza monologica che accentuava l'incomunicabilità fra personaggi. Nella versione di Lanera, incorporare la struttura dialogica in un'unica voce recitante accentua di fatto, ancora di più, questa volontà di convergere sul monologo.

Dal punto di vista della rielaborazione del testo drammatico, Lanera cambia il finale a partire da questi versi, pronunciati dall'Uomo nel VI Episodio:

---

<sup>51</sup> P. P. PASOLINI, *Prologo*, in *Porcile, Orgia, Bestia da stile* cit. p. 310.

<sup>52</sup> Sul dialogo con il cinema e per un approfondimento dei nessi interni tra le molteplici discipline artistiche toccate da Pasolini, cfr. anche G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012.

<sup>53</sup> Dal punto di vista della struttura del testo drammatico, la tragedia, scritta in versi, è suddivisa in un prologo e sei episodi per tre personaggi. Su questo, cfr. S. CASI, *I teatri di Pasolini*, CuePress, Imola 2019, p. 134.

non lo sapevo che si stesse tanto bene  
 caduti a terra come fantocci sul proprio vomito [...]  
 sono svenuto, e ho vomitato:  
 quanta pace tra il vomito e le lacrime!<sup>54</sup>

Da qui taglia tutta la parte relativa all'impiccagione dell'Uomo, scandita nel testo dalle didascalie di azione:

(comincia a spogliarsi) [...]  
 (si è spogliato, intanto, fino a denudarsi) [...]  
 (comincia a raccogliere gli indumenti della ragazza, e a indossarli: per prime, le calze) [...]  
 (si è infilato le calze, e ora prende il reggicalze) [...]  
 (si è stretto il reggicalze e prende le mutandine) [...]  
 (si è infilato le mutandine, e prende la sottoveste) [...]  
 (si è infilato la sottana) [...]  
 (estrae dalla borsetta il rossetto, la cipria, e comincia a truccarsi).<sup>55</sup>

Ma l'attrice, invece di impiccarsi, cade svenuta nel proprio vomito, riprendendo i versi citati dal IV episodio e l'azione della parte finale del V, dopo aver colpito la ragazza legata, come indicato da didascalia: «*(cade svenuto sul vomito. La ragazza riesce a slegarsi le mani, si infila solo le scarpe e il cappotto sul corpo nudo, e fugge correndo)*».<sup>56</sup> La giovane – interpretata in questa versione da Nina Martorana – non viene malmenata dall'uomo (come accade nel testo), ma mima da sola le percosse con alcuni movimenti convulsi, alza le braccia, e fugge passando sotto la grande tela del Furini che funge da scenografia. Lanera scandisce la frase «non sono guarito» e riprende i versi pronunciati alla fine del V episodio, prima di vomitare dicendo:

aaaah, mi sento male...  
 ho la fronte sudata, e tremo...  
 come succede quando veramente...Io sto male...  
 Aiuto, Dio!<sup>57</sup>

Viene tagliato dunque tutto il monologo relativo al suicidio conclusivo dell'Uomo, annientato dalla propria distruttiva coazione a ripetere, mentre l'attrice conclude la scena sdraiandosi, come invece previsto nel testo alla fine del V Episodio. La musica

<sup>54</sup> P. P. PASOLINI, *Orgia* cit., p. 190.

<sup>55</sup> *ivi*, pp. 191-197.

<sup>56</sup> *ivi*, p. 189.

<sup>57</sup> *ivi*, p. 188.

s'interrompe bruscamente e c'è silenzio e buio, mentre la luce illumina solo le macchie bianche di yogurt a terra, che alludono al vomito, anche se solo simbolicamente. Nell'adattare il testo drammatico pasoliniano, Lanera opera dunque una crasi tra i due finali del V e VI episodio, tagliando in maniera significativa sia la parte della vestizione da donna dell'Uomo, che quella dell'impiccagione. Sostituisce infatti quest'ultima con il soffocamento del protagonista e anticipa la fuga della ragazza, in modo da creare una separazione netta fra le due scene. Dal punto di vista testuale, taglia anche programmaticamente tutta la rivendicazione da parte dell'Uomo del suicidio eversivo, quasi eroico, pronunciata mentre indossa abiti femminili:

Ho subito il processo di essere  
qualcosa di DIVERSO. Questo mi è capitato  
Per quale disegno del mondo? [...]  
Sì, questo è importante, e lo sottolineo:  
la morte che concede l'orgia,  
rende per sua natura sciocco lo sperare [...]  
Il mio linguaggio diventerà muto per eccellenza,  
oltre che per l'eternità...Eppure  
chi domattina verrà, e alzerà gli occhi per decifrarlo  
capirà quale terribile forza, mai pensata finora,  
avrebbe avuto il mio desiderio di essere libero, se avessi vinto il mio istinto  
attraverso cui la morte  
aveva dichiarato inutile ogni speranza.<sup>58</sup>

Attraverso la ripetizione del *leitmotiv* «non sono guarito», Lanera pone l'accento sulla questione della malattia e della diversità, annullando di fatto la carica rivoluzionaria ed eversiva del gesto finale; così facendo, la colpa sembrerebbe non ricadere più sulla società borghese ipocrita (come adombrato nel testo di Pasolini), ma sulla perversione dell'Uomo, che riesce ad essere sé stesso solo col linguaggio della carne, che è anche, in questo caso, un linguaggio di violenza fisica.

L'atto rivoluzionario di inscenare la propria morte in abiti femminili viene tagliato, forse perché la femminilità negata e poi dichiarata dal protagonista, effettiva pietra dello scandalo nell'intero dramma, è già compresa nel corpo della performer, che non opera distinzioni di genere, perché li incarna entrambi in uno. In *Orgia* esistono, di fatto, due mondi: uno lirico, quello del passato, continuamente rievocato in un'armonia di paesaggi consolatori; l'altro, quello della camera degli sposi, fatto di violenza, sopraffazione e paura. Ma questo secondo mondo consente al primo di esistere, poiché, in questa visione, è proprio il rito della violenza che costituisce una via di fuga dai meccanismi della storia e del potere.

<sup>58</sup> *ivi*, pp. 192, 196, 197.

Se Pasolini sembra dimostrare, in questa tragedia, che la morte possa coincidere con l'unica occasione possibile di libertà dalle convenzioni della società borghese, la lettura per la scena di Licia Lanera adombra nel suicidio dell'Uomo l'unica via di fuga dalla malattia (vera o percepita) che condanna il diverso all'emarginazione. L'attrice pugliese dichiara, infatti: «la mia *Orgia* è la tragedia di chi non sa stare al mondo, l'impossibilità dell'essere umano a sottostare a certe leggi sociali, a subire l'inganno della lingua, a imprigionare il corpo in azioni ripetitive, sempre le stesse nel corso della storia».<sup>59</sup> Pasolini enuncia in effetti nei versi della tragedia un concetto di ripetizione che è condizione ossessiva del soggetto, ma anche situazione conoscitiva profonda:

Noi cerchiamo, in questa ripetizione,  
un evento inaugurale.  
E non cessiamo mai di cercare  
perché ogni volta dimentichiamo.  
Attraverso la ripetizione,  
si rivive una Cosa sola.<sup>60</sup>

Tuttavia, mentre l'intellettuale si concentra sull'aspetto gnoseologico della coazione a ripetere, assegnando a quest'ultima una funzione rituale (quasi purificatrice), Lanera sembra dare corpo e voce alla sua dimensione patologica, oppure al suo desiderio di libertà:

Questa figura, in sottana e cappuccio, è un corpo e una voce che non trova il proprio posto dentro la società e ragiona e scalcia, piange, si ferisce, si nasconde, si offre e alla fine muore. Muore due volte, muore un'infinità di volte. Si ammazza. Perché solo nella morte si concretizza la volontà di essere liberi.<sup>61</sup>

Temi centrali di *Orgia* sembrano essere dunque la negazione e l'esclusione operata dalla società borghese nei confronti della diversità sessuale, là dove i personaggi del dramma appaiono profondamente divisi tra il bisogno di vivere i loro istinti e la necessità di sopprimerli. Questa divisione si esprime nella tragedia attraverso la «frattura tra un linguaggio "estraneo", sublime e cosciente – quello della poesia – e l'essere sociale incosciente dei personaggi piccolo-borghesi, l'Uomo e la Donna».<sup>62</sup> Nell'enunciare e performare questo sdoppiamento, l'attore – secondo quanto af-

<sup>59</sup> L. LANERA, *Scheda artistica di Orgia*. Tratta dai materiali forniti dalla Compagnia.

<sup>60</sup> P. P. PASOLINI, *Orgia* cit. p. 183.

<sup>61</sup> L. LANERA, *Scheda artistica di Orgia*.

<sup>62</sup> A. J. FETT, *Il carattere "doppio" del linguaggio teatrale in «Orgia» di Pasolini e «Katzelmacher» di Fassbinder*, in *Pasolini e il teatro* cit., p. 144.

ferma Pasolini stesso nel «Manifesto» – dovrà «fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo»,<sup>63</sup> rendendosi quindi «veicolo vivente del testo stesso».<sup>64</sup> La scelta inedita operata da Lanera di tradurre il dialogo originario fra due personaggi in un *assolo* sembra rispondere quindi alle intenzioni dell'autore, nella misura in cui la scissione tra linguaggio primario e secondario (istinto e *logos*) concentra l'attenzione dello spettatore su un unico performer, che incarna sulla scena la condizione spesso schizoide dell'individuo moderno, diviso tra la sua vera natura e le aspettative sociali.

#### 4. Dal corpo emarginato al corpo sociale

Analizzando l'*Elogio al disimpegno* della Fortezza, è emerso tuttavia come tali aspettative possano essere finalmente eluse in una dimensione corale, definendo una nuova realtà proprio a partire dal linguaggio poetico. Questo processo si attua attraverso il teatro che, costruendo una nuova referenzialità delle parole strettamente incardinate al *bios* degli attori-detentori, coinvolge lo spettatore nel processo creativo, ri-attivando sezioni di memoria che riscoprono miti e archetipi comuni.<sup>65</sup> Questi ultimi sono rievocati dalla giustapposizione di immagini solo puntellate sul tessuto verbale, producendo nuovi sensi e significati che spesso collidono proprio col significato delle parole stesse; ecco dunque che in questa pratica artistica il verbo pasoliniano acquista una sua leggerezza, mai posseduta nell'enunciazione originaria.

Da questa spinta corale, emerge pertanto una nuova possibilità: il linguaggio della poesia non si oppone infatti a quello del corpo, generando così un dissidio insanabile dal finale necessariamente tragico, ma assume un potere trasformativo, re-introducendo pienamente il corpo emarginato all'interno del corpo sociale. Negli esempi analizzati sembra dunque concretizzarsi sulla scena contemporanea quella concezione duplice e talvolta dolorosamente contraddittoria di «teatro della *polis*, teatro dell'io»<sup>66</sup> che convive nella drammaturgia di Pasolini sin dagli esordi friulani,

---

<sup>63</sup> P. P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro* cit., p. 357.

<sup>64</sup> *ibid.*

<sup>65</sup> Cfr. G. GUCCINI, *Un teatro con parole per raccontare il presente. L'Accademia degli Artefatti dal post-drammatico alle precisazioni di un testo che riflette la realtà*, in «La differenza», (III, 3) 1 marzo 2011; ma anche ID., *Per una fisiologia del testo, ovvero il primato dell'actio*, in *Dramma vs Post-Drammatico* *Dramma VS post-drammatico: polarità a confronto*, a cura di G. Guccini, in «Prove di Drammaturgia», 1, 2010, pp. 46-50; A. FRATTALI, *'Santo Genet' da Genet*, in part. *Corpi e corporeità: dal corpo dell'attore al corpo sociale* cit., pp. 157-171.

<sup>66</sup> S. CASI, *I teatri di Pasolini* cit., p. 44.



auspicando un teatro che sia, allo stesso tempo, spazio sociale di pratica pedagogica condivisa e «luogo ideale per l'esorcismo grottesco dei propri fantasmi».<sup>67</sup>

<sup>67</sup> *ivi*, p. 62.